

UDK 78.01 Pro musica viva

Matjaž Barbo
LjubljanaOSNUTEK STATUTA SKUPINE PRO MUSICA VIVA KOT
POSKUS ZAČRTANJA NJENIH ESTETSKIH
KOORDINAT

Pri preučevanju delovanja skupine *Pro musica viva (PMV)* so bili zelo pomembni pogovori s člani skupine. Večina mi je tudi prijazno omogočila vpogled v zasebne arhive, v katerih sem našel dragocene podatke za svoje delo. Nihče od nekdanjih članov skupine si ni natančno zapisoval, kako so se vrstili dogodki, zato manjkajo objektivni podatki o tistem delu njihovega delovanja, ki ni bil dostopen javnosti. Glede tega, koliko časa je skupina delovala, kako pogosto in kje so se člani zbirali, kdaj in kako je prenehala s svojim delovanjem ipd., se njihove izjave večkrat ne ujemajo ali si celo nasprotujejo. Razumljivo pogrešamo tudi podatke o začetku delovanja skupine *PMV*; po eni strani zato, ker se prvih srečanj skupine ne spomnijo natančno niti njeni nekdanji člani, po drugi strani pa se je ideja o ustanovitvi skupine izoblikovala iz različnih pobud, posameznih dejanj, sklepov, poljubnih srečevanj, načrtovanih sestankov, ki so vsak po svoje prispevali k oživitvi *PMV*. Označitev enega od njih bi izpostavila le en vidik.

Vsekakor so dali prve spodbude za njen nastanek skladatelji iz kroga nekdanjega *Kluba komponistov*. Njihova generacija je konec petdesetih in v začetku šestdesetih let zaključila svoj študij na Akademiji za glasbo, nato pa so se njihove poti večinoma ločile. Tudi vodilni člani nekdanjega *Kluba* so šli vsaksebi. I. Petrič in M. Stibilj sta morala k vojakom (prvi 1958/59, drugi 1960/61), A. Srebotnjak pa je odšel na izpopolnjevanje v Rim (1958/59) in London (1960/61)... Sredi leta 1961 so bili ponovno vsi v Ljubljani. Podobno kot nekdanj v času študija so bili nezadovoljni z možnostmi za predstavitev svojih skladb. Pestile so jih redke priložnosti za natis in snemanje njihovih del, motila jih je nerazgledanost glasbenega okolja in splošna provincialna zazrtost v lasten trenutek, ki je potiskal na stran spomin na bogato dediščino (predvsem zgodovinske avantgarde z M. Kogojem in S. Ostercem) in zavest o sodobnih kompozicijskih tehnikah.

Bolj ali manj priložnostni pogovori ob občasnih srečanjih so se sprevrgli v načrtnejše, ki so vodili v odločitev, da bodo skušali spremeniti razmere in se dejavneje vključili v glasbeno življenje. Rodila se je ideja o ustanovitvi skladateljske skupine.

Zamisel seveda ni bila nova. Bila je najbolj samoumevno nadaljevanje prizadevanj *Kluba komponistov*, društva *Collegium musicum*, *Muzike 59* in podobnih združenj. Mladi skladatelji so se v njihovo delovanje neposredno vključevali in spoznavali

učinkovitost takšnega združevanja. Razumljivo je, da so se tako pri odločitvi, da bodo presegli zanje nesprejemljive glasbene razmere, povezali v skupino.

Sprva so se srečevali v ožjem krogu neformalnega značaja. Natančni datumi njihovih srečanj niso ohranjeni. Prvi datum, ki nam je na voljo, je šele dan njihovega prvega koncerta, 10. januarja 1962. Vsekakor so se sestajali že večkrat prej, posebno intenzivno pred koncertom, torej konec leta 1961. Kateri skladatelji so se udeleževali prvih sestankov skupine, ni z gotovostjo izpričano, vendar lahko glede na kasnejšo prakso, da so na koncertih *PMV* izvajali od domačih skladateljev le dela njenih članov, sklepamo iz programa prvega koncerta, da so bili člani v tem obdobju D. Božič, K. Cipci, J. Jež, L. Lebič, I. Petrič, A. Srebotnjak in M. Stibilj.

Prvi zapis v *blagajniškem zvezku*,¹ v katerega so blagajniki beležili izdatke in prihodke skupine, sega v november 1962. To je vsekakor najbolj zgoden dokument skupine, ki je imela tedaj že lastno ime, skupno blagajno in žiro račun ter določeno število članov, ki ga je potrjevala nekakšna članarina. Žiro račun so imeli odprt v okviru Društva slovenskih skladateljev, a so ga vodili samostojno. V vlogi blagajnika so se člani skupine menjavali. Nekateri so bili pri tem svojem delu bolj vestni, drugi manj. Glede na to so zapiski v zvezku samo ponekod res izčrpani, pa vendar so podatki iz knjižice dragocena pomoč pri rekonstruiranju delovanja skupine.

V istem času je najverjetneje nastal tudi *Osnutek statuta*² skupine *PMV*, ki priča o hotenju, da bi skupino organizacijsko uredili. Osnutek je ostal osamljen poskus dogovorne ureditve delovanja skupine - ostalim članom skupine se verjetno tovrstna pravna ureditev statusa sicer bolj neformalne skupine ni zdela potrebna, morda se vsi tudi niso povsem strinjali z njegovo vsebino. Kljub temu ga lahko razumemo, zaradi jasno izraženih osnovnih estetskih stališč, opredeljenega programa in natančne oznake ciljev, kot "manifest", ki skupino tudi na tej ravni veže z dediščino zgodovinske avantgarde.

Dejstvo, da je v Osnutku statuta kot sestavni del skupine omenjen Petričev ansambel, dokazuje, da smemo ta zapis datirati v čas ustanovitve *PMV*. Gre torej za obdobje, ko je ansambel že deloval pod imenom *Pro musica viva* (prvi koncert s tem imenom so imeli v Opatiji, oktobra 1962), a se še ni preimenoval v *Ansambel "Slavko Osterc"* (prvič je s tem imenom nastopil na zagrebškem Bienalu, maja 1963).

Da gre za zgodnejši zapis, dokazuje tudi navedeni seznam članstva. V njem še ni I. Štuheca, zato pa je - kljub temu, da so ga v kasnejši "redakciji" Osnutka prečrtali - zabeležen kot "mentor" skupine Dragotin Cvetko, ki je z ostalimi člani sodeloval predvsem na začetku delovanja *PMV*.

Avtor osnutka je J. Jež, ki si je kot glasbeni zgodovinar prizadeval, da bi delovanje skupine sistematiziral in uredil.³ Vendar ostali člani njegove pobude niso sprejeli. Verjetno se jim je v tistem trenutku zdelo odveč urejanje pravnega statusa skupine na tak način. Zagotovo pa jo šlo tudi za vsebinska razhajanja. Osrednji predmet nesoglasij tega obdobja njihovega sodelovanja je bilo mesto izvajalske skupine v okviru *PMV*. Morda je bil to glavni vzrok, da Osnutka statuta po prvi zavrnitvi niso več popravljali. Bil je le mimobežen poskus, ki je kmalu zdrsnil v pozabo. Kljub temu predstavlja pomemben dokument, ki razkriva osnovne namene ustanovitve skupine, razodeva estetske ideje njenih članov, predvideva načine njihovega delovanja, spregovori o

1 V svojem zasebnem arhivu ga hrani zadnji blagajnik skupine, L. Lebič.

2 Edini rokopisni izvod je ohranjen v zasebnem arhivu skladatelja J. Ježa.

3 Iz pogovora z J. Ježem 13. aprila 1995.

načinu njihovega združevanja in zbiranja, našteje člane skupine itn. Oglejmo si po vrsti posamezne člene.

1. *Skladateljsko skupino "Pro musica viva" sestavljajo Božič, Cipci, Jež, Lebič, Petrič, Srebotnjak, Stibilj /prečrtano: (z mentorjem dr. D. Cvetkom)/.*

V prvem členu so po abecednem vrstnem redu naštetih člani skupine. Seznam kaže na to, da je bilo članstvo v skupini natančno določeno in ga ni določalo kako neobvezno srečevanje krožka ljudi vsakič v drugi sestavi. Čeprav so bili posamezniki v določenih obdobjih fizično odsotni (študijska potovanja, vojaščina), je bilo povsem jasno, kdo je član skupine in kdo ne. Iz seznama lahko sklepamo, da se je edinole I. Štuhec vključil v skupino kasneje, ko se je njeno delovanje že utrdilo. Še celo v članku, v katerem je I. Petrič po koncertu marca leta 1963 predstavil delovanje skupine, lahko preberemo, da je vanjo vključenih sedem skladateljev - torej vsi naštetih, brez Štuhca.⁴

V intervjuju Ž. Kozinca s člani skupine v Mladini⁵ je zapisano, da so bili prvi člani skupine Petrič, Stibilj in Božič. Ti so nato sprejeli medse kolege, "ki imajo povedati kaj novega, ki želijo napredovati v glasbi in ki želijo napredek v glasbenem poustvarjanju ter organizaciji glasbenega življenja." To so bili (verjetno so naštetih po vrsti, kakor so prihajali): Srebotnjak, Jež, Cipci in Lebič.

I. Petrič, M. Stibilj, D. Božič in A. Srebotnjak so ves čas delovanja skupine tvorili njeno jedro. Vsi so imeli precej izkušenj z nekdanjimi skladateljskimi skupinami - od teoretskega razreda J. Gregorca na Srednji glasbeni šoli do *Kluba komponistov*. Slednjega ni kazalo več obnavljati. Bil je preživela izkušnja mladih, ki jih je družil skupni študij. Že nekaj mesecev po študiju so bili interesi posameznikov tako različni, da jih ni bilo več mogoče uskladiti. Marsikdo od nekdanjih sodelavcev je se odselil ali pa polagoma opustil komponiranje (M. Žigon je od leta 1956 deloval v Mariboru, M. Fajdiga od leta 1958 v Novem Sadu; oba sta se odtlej intenzivneje posvečala dirigiranju), velik del nekdanjih članov *Kluba komponistov* pa se tudi ni mogel povsem poistovetiti z idejami in načrti nove skladateljske skupine. Četverica skladateljev je vedela, da mora skupina čim bolj enotno in učinkovito delovati navzven, zato si niso želeli njenega širjenja s člani, ki so se skladateljsko zapirali pred novostmi in vztrajali na zanje preživeli glasbeni govorici.

V skupino se je kmalu vključil J. Jež, po letih najstarejši, obenem pa edini, ki ni dokončal študija kompozicije in zato ni bil član *Kluba komponistov*, a je s svojimi deli razodeval razgledano glasbeno osebnost, ki sta ji bila blizu sodobna glasba in usmerjenost v novo.

Sledil mu je K. Cipci, nadarjen skladatelj s podobnimi estetskimi izhodišči kot ostali člani skupine. Od leta 1962 je živel v Ljubljani, kjer je bil zaposlen na TV Ljubljana kot glasbeni urednik.⁶ Člani skupine *PMV* so ga kmalu sprejeli medse. Verjetno tudi zato, ker so v Cipciju videli dragoceno povezavo z radijskim in televizijskim medijem.

Član skupine je postal tudi L. Lebič, mlajši študijski kolega, ki je na glasbeno akademijo prišel razmeroma pozno in se *Klubu komponistov* pridružil tik pred koncertom

4 Prim. Ivo Petrič, *Pro musica viva*. Djelatnost i program mladih slovenskih kompozitorov, okupljenih u "klubu kompozitorov" u Ljubljani, *Telegram* 4 (1963), št. 151 (15.3.), 7.

5 Željko Kozinc, *Zagovorniki žive glasbe*, *Mladina* 21 (1962), št. 3 (27.1.), 8.

6 Po nekajletnih izkušnjah na Radiu Zagreb, kjer je bil deloval v letih 1959-62, se je leta 1962 zaposlil na TV Ljubljana.

njegovega delovanja. S svojo prvimi deli je opozoril nase kot eden zanimivejših osebnosti mlajšega rodu. Lebiča so že v letih 1961-62, ko je bil pri vojakih, šteli za enakopravnega člana skupine,⁷ kljub temu, da se je dejavnije vključil v njeno delovanje seveda šele po vrnitvi v Ljubljano.

Zadnji je bil v skupino sprejet I. Štuhec. Sodil je v isto generacijo študentov kompozicije (študij pri M. Bravničarju je zaključil leta 1960). Bil je aktiven v ljubljanskem kulturnem življenju do odhoda na Dunaj, kamor je šel sredi šestdesetih let na študijsko izpopolnjevanje (tam je bival v letih 1964-66). Ostali člani skupine so ga medse sprejeli morda tudi zato, ker so si obetali, da bo Štuhec v tem glasbenem središču pripravil koncert njihovih del, vendar mu to ni uspelo. Prvi koncert, na katerem je sodeloval Štuhec s svojo skladbo - to verjetno tudi približno označuje začetek njegove priključitve skupini - je bil šele 17. junija leta 1964. Član skupine je torej najverjetneje postal tik pred odhodom na Dunaj.

Osnutek priča o nejasnem položaju D. Cvetka v skupini. Njegovo razmerje do ostalih članov skupine je bilo dejansko bolj "mentorskega" značaja. Sodil je v starejšo generacijo glasbenikov in je kot razgledana osebnost veljal med mladimi skladateljskimi kolegi za avtoriteto. Pri njihovem delu jih moralno podpiral, se zavzemal za njih, jim pisal priporočila ter nekajkrat s svojim vplivom dosegel, da so dobili štipendije za študij v tujini. Po pričevanju D. Božiča je tudi predlagal za skupino ime *Pro musica viva*.⁸ Kljub temu da se je na začetku udeleževal sestankov skupine *PMV*, ni nikoli veljal za njenega člana. Razumljivo, saj kot muzikolog vanjo niti ni povsem sodil. Obenem bi s svojimi leti izstopal iz generacijsko zaokrožene skupine. Kot priča popravek Osnutka, mu vsi člani tudi niso priznavali njegove mentorske vloge, ki mu jo je namenil Jež, njegov nekdanji študent na Zgodovinskem oddelku Akademije za glasbo.

Na sestankih skupine so se kasneje pogovarjali o tem, da bi medse sprejeli še koga drugega. Večkrat je bil med novimi imeni omenjen P. Ramovš, skladatelj, ki jim je bil estetsko precej blizu. Pogosto so ga izvajali na koncertih *PMV*, še posebej reden gost pa je bil na programih Ansambla "Slavko Osterc". Ramovš je povabilo v skupino odklonil, kljub spoštovanju, ki ga je do nje in njenih članov čutil. Kot uveljavljen, malce starejši skladatelj, ki so mu bile že odprte poti na koncertni oder, v radijsko hišo in glasbene založbe, verjetno ni imel pravega razloga, da bi se pridružil mladim kolegom, ki so si z entuziazmom šele prizadevali, da bi enakovredno z drugimi skladatelji nastopali v glasbeni javnosti.

P. Ramovš je dejal, da so ga povabili medse, preden se je skupina razšla, vendar ni šel. "Premišljal sem, ali bi se pridružil ali ne, medtem pa se je vse skupaj razblinilo. Tako nisem rekel ne ja ne ne. Konec koncev je bilo med nami deset let razlike, torej le generacijski odnos, in povrh še ločnica med učiteljem in učenci. V tem primeru se mi je zdela generacijska razlika kljub vsemu važna, saj bi bil edini starejši v skupini."⁹

Poleg tega so se nekateri člani skupine zavzemali, da bi v *PMV* sprejeli tudi V. Globokarja, vendar si v tem niso bili vsi enotni, zato je ostalo le pri predlogu. Prav tako

7 Prim. Željko Kozinc, ib.

8 Podatek mi je D. Božič posredoval v pogovoru 3. marca 1995.

9 Borut Loparnik, Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem, Ljubljana 1984, 153.

niso vključili medse J. Magdića, sarajevskega skladatelja, ki se je v šestdesetih letih, ko je študiral v Ljubljani kompozicijo in dirigiranje, dejavneje vključeval v ljubljansko glasbeno življenje in se je hotel skupini *PMV* malo pred njenim razpadom pridružiti.¹⁰

2. Smoter PMV. je ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe.

3. Stilna in estetska usmeritev članov je svobodna. /prečrtano: , toda s pogojem, da je sodobna./

Drugi in tretji člen Osnutka statuta govorita o estetski naravnosti skupine. Jež je zapisal, da naj bi bila "stilna in estetska usmeritev" članov svobodna. Iz tega bi lahko sklepali, da so bili v skupino vključeni skladatelji ne glede na svojo "stilno in estetsko usmeritev". Vendar je to v nasprotju z osnovnim smotrom skupine: "ustvarjanjem in širjenjem sodobne glasbe" oz. "pogojem" - ki je bil kasneje morda kot pleonazem prečrtan -, da mora biti "stilna in estetska usmeritev" "sodobna". Ključnega pomena za razumevanje njihove estetske usmeritve se zdi širok in nejasen termin "sodoben", ki si ga moramo podrobneje ogledati.

Pri opredelitvi njegovega pomena smo pred dilemo. Kot nam kaže tretja točka, gre za stilni oz. estetski termin - pravzaprav krovni termin, znotraj katerega lahko skladatelji svobodno izbirajo stilno in estetsko opredelitev. Kronološko sočasnost, ki bi jo lahko pomenil - in v kateri bi skladatelji dejansko brez težav izbirali s "stojnice" različnih estetskih ponudb -, bi potrjevala tudi druga točka Osnutka statuta, če bi razumeli, da se bodo člani *PMV* zavzemali za širjenje glasbe, nastale v njihovem času. Vendar je tako pojmovanje v nasprotju s prečrtanim dostavkom tretjega člena. Če so lahko v skupino vključeni samo tisti avtorji, ki v svojih delih izkazujejo "sodobnost", bi to v kronološkem pojmovanju termina pač pomenilo, da lahko vsak živeči skladatelj, ki samo po sebi umevno piše "sodobno" glasbo, vstopi kot enakovreden član v skupino. To pa seveda ni res. "Sodobnost" je izključujoč pogoj, ki enim to omogoča, drugim pa preprečuje. "Sodobnost" v tem smislu ima dejansko estetski pomen, vendar ne kot afirmativni izraz neke estetike. Nasprotno se utemeljuje z negiranjem "nesodobnosti", torej preteklega, preseženega, tistega, ki sicer lahko obstaja sočasno s "sodobnimi" deli, a jih ne dosega. Gre za termin iz obdobja uveljavljanja "Novega" kot pozitivne estetske kategorije, ki omogoča vsakršnim "sodobnim" prizadevanjem - tistim, ki so naklonjeni nadomestitvi starega z novostmi - estetsko prednost pred sotekmeci. Zanikanje starega pa ne more pomeniti tudi zares enovite afirmativne estetike. Nasprotno razpira nešteto možnosti, za katere velja le kanon prepovedi uporabe starega. "Sodobnost" v tem smislu ni zares estetska opredelitev, ampak širši pojem, ki pod svoje okrilje zbira množico "estetskih usmeritev". Tako je tudi razumeti, da je Osnutek statuta po eni strani predvideval "svobodno stilno in estetsko usmeritev članov *PMV*", po drugi pa terjal od njih "sodobnost".

V tem pomenu velja razumeti izjavo I. Petrića v zagrebškem Telegramu: "treba kazati da unutar grupe nikad nisu postojala neka ideološka razmimoilaženja, jer je svaki mogao komponirati kako je htio."¹¹

Člani skupine so si bili na idejni ravni enotni v preseganju "nesodobnosti", vsega, kar ni Nova glasba. Njihove kompozicijsko-tehnične rešitve, ki jih je opredeljevala poetika vsakega od njih, pa so bile različne.

¹⁰ Po pogovoru z L. Lebičem 1. oktobra 1994.

¹¹ Prim. Ivo Petrić, ib.

O tem natančneje beremo v intervjuju, ki ga je pripravil s člani skupine Ž. Kozinc. V njem ponovno piše, da je skupina nastala "iz bivših članov kluba komponistov na ljubljanski Akademiji za glasbo *ne glede na njihovo estetsko prepričanje...* Pro musica viva namreč nima skupnega skladateljskega programa, kot že rečeno, vsak njen član sklada po svoje, svobodno."¹²

Torej je kleč v svobodnem pisanju, v svobodni estetiki, ki jo predstavlja različnost kompozicijsko-tehničnih rešitev. Skoraj popolnoma ista formulacija je tudi na predstavitvenem koncertnem programu prvega koncerta skupine: "... skupina 'pro musica viva' je nastala iz bivših članov kluba komponistov ne glede na njih estetsko prepričanje njen cilj je ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe..."¹³

V tem smislu je bilo njihovo izhodišče *avantgardno*: negacija tradicionalnega glasbenega jezika je skupni temelj načrta vsakega avantgardističnega gibanja. V ospredju je zaničanje starega, ne glede na posledice v produktivnem smislu. Skupino *PMV* so tvorili skladatelji, ki so po lastnih merilih govorili "sodoben" glasbeni jezik. Mednje ni sodila vrsta skladateljskih kolegov, s katerimi so se sicer bili še združevali v Klubu komponistov, a jih skupina *PMV*, ki naj bi navzven delovala kot uporno avantgardistično jedro glasbenega modernizma, ni mogla več sprejeti.

Tisto, kar je omogočalo prodor Nove glasbe, je bila predvsem negacija materialnih sredstev starega, revolucija Novega na ravni kompozicijskega materiala. "Sodobnost" je tako razumeti predvsem kot termin, ki je opredeljeval nasprotovanje "nesodobnemu" glasbenemu *jeziku*, *kompozicijsko-tehnični* dediščini preteklosti. Temeljni prepad med starejšo generacijo ustvarjalcev in kompozicijskim svetom mladih je zeval v spremenjeni slovnici, v okviru katere so slednji oblikovali svoj glasbeni jezik.

Med člani skupine je vladalo precejšnje nesoglasje v opredeljevanju pojma "sodobni jezik". Petdeseta leta in začetek šestdesetih so v glasbi pomenila usmeritev v neopredeljeno Novo. Naši skladatelji so si (zaradi v tem smislu pomanjkljive šole, razpršenih informacij in omejenega razgleda po svetu) mogli o aktualnem glasbenem dogajanju ustvariti le nehomogeno sliko, polno posameznih neurejenih drobcev. Na svetovnem prizorišču se je pojavljala vrsta skladateljskih imen, ki so za slovenske avtorje pomenila množstvo možnosti za poetsko opredeljevanje. Iz nepregledno razsežne mreže Novega si je vsak od skladateljev iz skupine *PMV* izbral in priokrojeval svoj delež ter ga po svoje vgrajeval v lastno estetiko, ki je bila zato kdaj tudi splet različnih slogovnih usmeritev, mnogokrat niti ne vezanih na temeljna izhodišča sprejetih glasbenih vzorcev. Nedvoumno jasno je bilo le zaničanje tradicionalnega glasbenega jezika, kar je pomenilo bolj ali manj jasen odklon od durovsko-molovske tonalitete, njenih značilnih harmonskih povezav in kadenciranja, ki je izhajalo iz tega sistema.

Stvar odločitve vsakega posameznika je bila, kako bo uresničeval svojo "sodobnost". Zanimivo je, da se skladatelji niso jasno opredeljevali. Iz posameznih opusov je razvidno, da so si bili v poetskih stališčih precej različni, zato seveda niso mogli izhajati iz enakih kompozicijsko-tehničnih izhodišč, ki naj bi izražale "sodoben glasbeni jezik". Značilno za ta čas sploh - za naše skladatelje enako kot za druge - je bilo iskanje jasnega konstrukcijskega temelja Nove glasbe. Večini je pomenil prelom s tradicionalno strukturo sprva odločitev za način komponiranja s schönbergovskimi dvanajestimi (tudi več ali manj) med seboj soodvisnimi toni. Obenem so nekateri vse

¹² Željko Kozinc, ib.

¹³ Koncertni list Večera komornih del *PMV*, Velika dvorana SF, 10. januarja 1962.

bolj pozorno organizirali posamezne parametre po vzoru serialne preddoločenosti. Posamezniki so se opirali na teoretske postavke Hindemithovega "*Unterweisung*",¹⁴ drugi so se oplajali z bergovskim principom organiziranja glasbenega gradiva na način tradicionalnih formalnih shem. Kasneje je v skupini močno odmeval vpliv poljske avantgardistične šole in njenih tehničnih novosti. Prevzemali so predvsem njene pridobitve aleatorične osvoboditve strogih serialnih shem. "Sodoben" glasbeni jezik je nekaterim pomenil tudi prevzemanje jazzovskih modelov muziciranja, skupaj s tematskim delom in iskanjem novih "tonalnih" središč, ki so bile drugim skladateljem najbolj vzorčne "prepovedi" Nove glasbe.

V takem raznolikem mnoštvu pogledov in opredelitev je bilo nemogoče iskati skupne "stilne in estetske usmeritve". Logična posledica je bila, da so morali pristati na slogovno raznolikost, če so hoteli delovati v skupini. Edina možnost je torej bila tista, ki jo je v Osnutku statuta zapisal J. Jež: stilna in estetska usmeritev članov je svobodna, vendar mora biti sodobna. Ustvarjanje "sodobne" glasbe (torej tiste, ki *ni* tradicionalna; ne glede na to, kaj *je*) je bil razpoznavni znak članov skupine *navzven*, "stilna in estetska raznolikost" pa njihov *notranji* medsebojni dogovor, ki je omogočal, da so skladatelji s tako raznolikimi poetikami sploh lahko tvorili enovito skupino. Edini enotni programatski smoter skupine je bil "širjenje sodobne glasbe". To je pomenilo izvajanje, tiskanje in snemanje skladb članov skupine in zavzemanje za to, da bi ponovno obudili v življenje slovensko medvojno avantgardo (katere idejna simbola sta bila S. Osterc in M. Kogoj) ter slovensko glasbeno občinstvo seznanili s sočasno evropsko glasbeno produkcijo, ki naj bi hkrati tudi estetskim izhodiščem članov *PMV* zagotovila mednarodno kredibilnost (na koncertih *PMV* so se zvrstila dela K. Pendereckega, E. Varèseja, I. Stravinskega, H. Pousseura, F. Rabeja, A. Schönberga, H. W. Henzeja, G. Ligetija, P. Hindemitha etc.).

4. Važnejše sklepe in odločitve, ki se tičejo članov in skupine, sprejemamo na /prečrtano: skupnih/ sestankih z glasovanjem /prečrtano: (javnim ali tajnim)/ soglasno /prečrtano: z večino glasov/. Sprejem sklepov je polnoveljaven, /prečrtano: le/ če so za ta določen sestanek obveščeni vsi člani in se prisotni strinjajo /prečrtano: , sicer so sklepi neveljavni. Odsotna smeta biti največ dva člana./.

5. Člani se obvežejo izpolnjevati naloge, ki so jih na sestanku dobili in sprejeli. S tem je vezan njihov moralni obstoj v PMV.

6. Sestanki se vršijo po dogovoru in po potrebi.

7. Prenašanje internih pogovorov iz sestankov drugim osebam ni dovoljeno.

8. Člane, ki ne koristijo interesom kluba, ne izpolnjujejo sprejetih obvez in so za smoter združenja nezainteresirani odpadejo.

9. V PMV se lahko sprejmejo tudi novi člani. Na sestankih imajo dostop izjemoma tudi povabljeni gostje.

¹⁴ D. Božič je v istem času objavil tudi za modernizem značilno teoretsko apologijo *Vertikalne strukture savremene muzike*, podobno Hindemithovemu sistematiziranju glasbenega gradiva s pomočjo fizikalnih zakonitosti. Prim. Darijan Božič, *Vertikalne strukture savremene muzike*, Zvuk 67/1966, 163-188; 68/1966, 297-321.

Naslednji člani Osnutka statuta skušajo pravno določiti način delovanja društva. Vse aktivnosti društva so omogočali sestanki članov, ki so se "vršili po dogovoru in potrebi". Bili so precej pogosti; kot se spominjajo nekdanji člani skupine, so se v času najintenzivnejšega sodelovanja sestajali vsak teden. Sprva so se srečevali v kavarni hotela Slon,¹⁵ kasneje pa na domovih članov. Prve take sestanke so imeli pri I. Petriću,¹⁶ kasneje pa so se zaradi magnetofona, ki ga je imel, zbirali pri J. Ježu. Ob koncu delovanja skupine so se nekajkrat dobili tudi pri D. Božiču.

Srečanja so bila večinoma študijske narave. S partiturami in ob posnetkih so spoznavali sodobno glasbo in se razgledovali po novejši glasbeni literaturi. Prebirali so vse, kar je bilo dosegljivo pri nas. Tega pa ni bilo prav veliko. Redkeje so razpravljali o lastni glasbi; še posebej primerjalno, saj je bilo jasno, da bi lahko različna estetska izhodišča razpravo preveč zaostrila. Razhajanja mnenj in občasni spori so se sicer redno ponavljali na njihovih srečanjih in niso resneje vznemirjali obstoja skupine. V Kozinčevem intervjuju, povsem na začetku njihovega delovanja, lahko preberemo, kako so se odvijali njihovi sestanki: "poslušajo in prebirajo moderno glasbo, kolikor pridejo do ustreznih plošč. Komentirajo, debatirajo, včasih se tudi skregajo."¹⁷ Takšni spori, ki so se v času delovanja skupine ves čas močneje ali šibkeje pojavljali, so verjetno botrovali skorajda kar preveč natančnim Ježevim določilom njihovih sicer v bistvu neformalnih srečevanj.

V zadnjih letih delovanja skupine so se pogovori spreminjali v vedno burnejše razprave in ostrejša nasprotovanja. Med estetskimi nazori in kompozicijsko-tehničnimi rešitvami (pa tudi življenjskimi usodami), je zazevala vedno širša razpoka, ki je končno privedla do razpada skupine. Bil je sicer neizbežen in pričakovani, saj člani skupine *PMV* v njej niso več videli pravih razlogov za sodelovanje in je vsak od njih že imel svoje razloge za izstop. Uveljavili so se kot vidni glasbeni ustvarjalci, zasedali so mesta v uradnih glasbenih institucijah, njihova dela so doživela rednejše izvedbe, lahko so vplivali neposredno na glasbeni program osrednjih kulturnih ustanov.

10. S prirejanjem koncertov in nastopov v javnosti prezentiramo svoja dela /prečrtano: , pomembne druge skladatelje in klasike ter naša prehodnika Kogoja in Osterca/ in dela po soglasni izbiri.

Dejali smo že, da je večina članov videla glavno vlogo skupine v "prirejanju koncertov in nastopov v javnosti". Z izvedbami pomembnejših sodobnih skladb ter del tujih in slovenskih "klasikov" 20. stoletja so tako skušali dvigniti raven slovenske glasbene zavesti, obenem pa v javnosti predstaviti svojo ustvarjalnost. Kljub temu, da je bilo prečrtano nadaljevanje člena, kjer je J. Jež kot "predhodnika" skupine označil M. Kogoja in S. Osterca, je bilo posebno mesto, ki sta ga skladatelja imela v zavesti

15 Prim. fotografijo, objavljeno skupaj z napovedjo prvega koncerta. Ob njej je zapisano: "V kavarni pri eni poslednjih razburljivih debat pred koncertom sede mladi slovenski komponisti..." Tedenska tribuna 10 (1962), št. 1 (9.1.), 1. V kavarni pa so se srečevali tudi že prej. L. Lebič se spominja ene od živahnih razprav ob novi postavitvi Kogojevih *Črnih mask* (premiera je bila leta 1957). Pri izvedbi sta kot instrumentalista sodelovala D. Božič in M. Stibilj, ki sta skupaj z ostalimi živahno razpravljala o skladbi in izvedbi. Kogoj je bil tudi kasneje pogosta tema njihovih pogovorov. (Po pogovoru z L. Lebičem 1. oktobra 1994.)

16 V sobi za Bežigradom jih je po pričevanju članov skupine vedno gostoljubno sprejela žena I. Petrića, harfistka Pavla Uršič-Petrić, ki je praviloma tudi prisostvovala njihovim pogovorom, kljub temu, da ni bila član skupine.

17 Željko Kozinc, ib.

članov *PMV*, nedvoumno izpričano v programih njihovih koncertov ter njihovih javnih nastopih. Le-ti so izkazovali, da se mladi skladatelji resnično identificirajo kot nadaljevalci njunih idejnih prizadevanj.

Priprave javnih prireditev, po katerih so skladatelji vstopali v glasbeno javnost, so terjale precejšen organizacijski napor. Obvladovali so ga lahko le skupno in v medsebojnem sodelovanju. Mnogokrat so bila zato njihova srečanja namenjena le skrbi, da bi uspešno izvedli svoje načrte oz. tehnično pripravili koncert. Članstvo v *PMV* jih je "moralno zavezovalo" - kot piše v petem členu Osnutka -, da so izpolnili naloge, ki so si jih na sestankih med seboj razdelili. Eden od njih - pri tem so se menjali - je poskrbel za programsko podobo koncerta, ostali so priskrbeli izvajalce, se dogovorili za koncertni prostor, poskrbeli za najavo koncerta v časopisih in na radiu, dali tiskati koncertne programe in lepake, slednje nalepili... Vsakič je bilo kaj novega, vsakič je potekala priprava drugače.

11. V našem interesu je, da uveljavljamo smoter ustvarjanja in razširjanja sodobne glasbe skozi kvaliteto.

12. Za popularizacijo sodobne glasbe organiziramo poleg koncertov in public. dejavnosti /prečrtano: tudi še druge oblike dejavnosti/ predavanja in glasbena srečanja.

Zadnji trije člani Osnutka statuta so bili v celoti prečrtani. Enajsti člen je bolj ugotovitev kot napotek za normiranje delovanja skupine, zato je bil kot tak verjetno res odveč.

Posebej zanimiv pa je dvanajsti člen, v katerem so naštetih načini delovanja skupine *PMV*. Ker je Osnutek nastal v zgodnjem obdobju njenega obstoja, so predstavljali naštetih predlogi še le načrtovane možnosti, od katerih se je le del zares uresničil.

Osrednjega pomena za "popularizacijo sodobne glasbe" je bila priprava številnih koncertov z deli "sodobnih" skladateljev - samih članov skupine in vidnejših tujih avtorjev.

Kasneje se je izkazalo, da so bili publicistično člani *PMV* manj aktivni. Zato pa so si prizadevali pri objavljanju notnega gradiva. Skupina *PMV* je tako izdala sama nekaj tiskov skladb svojih članov. Izšli so z enotno grafično podobo, v enakem ovitku, na katerem so spreminjali seveda le podatke o avtorju in skladbi.

Tik pred koncem delovanja skupine *PMV* so člani izdali avtorsko LP ploščo s posnetki svojih skladb. Plošča je bila za tisti čas velik glasbeno-tržni dogodek, obenem redek primer takega projekta izven institucionaliziranih in utečenih poti.

Sprva so imeli v načrtu tudi pripravo pogovorov o aktualnih glasbenih temah. Napovedovali so celo redna srečanja enkrat mesečno. Žal se taka oblika delovanja po osamljenem poskusu¹⁸ ni ponovila in so pogovori po idealističnem začetku zamrli in utonili v pozabo.

¹⁸ Pripravili so le en pogovor, 12. aprila 1962. Posvečen je bil elektronski glasbi - I. Petrič je imel uvodno razmišljanje o nastanku in problemih elektronske glasbe - ter Kogojevim samosplovom, ki jih je v skladateljevi zapuščini našel J. Jež in jih skupaj z O. Jež ter S. Vremšakom izvedel. Prim. notico: -k (?), Novo v našem glasbenem življenju, Naši razgledi 11 (1962), št. 11 (9.6.), 216.

13. Reprodktivni del naše skupine je ansambel *Pro musica viva* (vodja I. Petrić), njegove naloge so:

a) /prečrtano: izvajanje/ del članov naše skupine

b) /prečrtano: študiranje in/ reprezentiranje kvalitetnega /prečrtano: čim širšega/ repertoarja avantgardnih skladateljev in klasikov moderne Obveznosti:

a) povezava s produktivnim delom PMV.

b) dogovor o vodenju skupne programske linije in organizacije koncertov.

Posebna določila

Praviloma naj bi ansambel PMV. na svojih koncertih izvajal vsaj 1/3 določenega koncertnega programa iz del članov. Ansambel PMV. naj bi sklenil še poseben dogovor s produktivnim delom PMV. in imel svojega predstavnika, ki bi imel dostop na naše sestanke.

Tudi zadnji, trinajsti člen Osnutka statuta je bil torej v celoti prečrtan. Člen urejuje položaj reproductivnega ansambla kot samostojnega izvajalskega telesa znotraj skupine PMV. Zaradi ansambla je prihajalo že kmalu po nastanku skupine PMV do večjih sporov, ki so hromili sodelovanje njenih članov. J. Jež mi je dejal,¹⁹ da je bila vrsta nesoglasij, ki jih je spodbudilo delovanje tega ansambla, tudi glavni povod za nastanek Osnutka statuta PMV.

Začetek ansambla sega v leto 1961, ko se je skupina glasbenikov pod Petrićevim vodstvom zbrala za izvedbo Osterčevega *Noneta* na *Večeru komorne glasbe XX. stoletja*. Koncert je pripravil P. Šivic v okviru društva Collegium musicum ter ob sodelovanju Društva slovenskih skladateljev in Koncertne direkcije Slovenije 13. julija. Dan pred tem so isti izvajalci *Nonet* posneli na radiu. Iz prve bolj naključne priložnosti se je I. Petriću rodila ideja, da bi ustanovil redno delujoč komorni ansambel, ki bi pod njegovim vodstvom skrbel za izvedbo skladb 20. stoletja. Ansambel, ki je nastal v času razcveta podobnih skupin v Evropi, se je kasneje razvil v vodilno komorno izvajalsko telo v Jugoslaviji, vabljeno na številne glasbene festivale po vsem svetu.

Z imenom *Pro musica viva* se je ansambel najprej predstavil na dveh od treh koncertov, ki so jih organizatorji pripravili vzporedno s simpozijem "Nova glasba in glasbena interpretacija" na prvi Tribuni v Opatiji leta 1962. Nastopil je s precej pisanim sporedom kvalitetnih in zanimivih del, vendar je bilo jasno, da kot izvajalsko telo skupine PMV s programom, na katerem sta bili samo dve deli članov skupine (od tega ena Petrićeva, ki je bil obenem tudi dirigent), ni mogel zadovoljiti vseh njenih članov. Razumljivo je, da so se ostali čutili zapostavljene - nekateri zato, ker na festivalu ni bilo njihovih del, nekateri člani z dirigentskimi ambicijami (zlasti D. Božič, ki je ravno tako zaključil študij dirigiranja) pa niso z odobravanjem gledali namero I. Petrića, da v celoti prevzame umetniško vodstvo ansambla.

Ježev poskus pravne ureditve statusa izvajalske skupine se je izkazal za jalovega. Njegovega predloga statuta, po katerem bi bile glavne naloge ansambla izvajanje del članov skupine - vsaj po eno tretjino na programu vsakega koncerta -, izvajalska skupina pa bi bila povezana s skladatelji, niso sprejeli. Spor je precej zaostрил odnose med člani, vendar v tistem trenutku še ni privedel do tega, da bi se skladatelji razšli. Dosegli so dogovor, po katerem se je Petrićev ansambel osamosvojil in si izbral drugo

¹⁹ Po pogovoru z J. Ježem 13. aprila 1995.

ime. Ne programsko ne organizacijsko ni bil več vezan na skupino *PMV*, vznemirjenje, ki ga je povzročil med njenimi člani, pa se je kmalu poleglo.

Dogajanje petdesetih in šestdesetih let v slovenski glasbi je zaznamovalo obdobje politične "odjuge", razmahnitve koncertnega življenja, oživitve radijskih programov, pojavljanja magnetofonskih posnetkov in gramofonskih plošč, nastanka novih pomembnih glasbenih festivalov in s tem možnosti široke izmenjave informacij na prostoru odprte ponudbe sodobnega ustvarjanja. Izredno prodorna generacija mladih skladateljev, ki je tedaj vstopala v slovensko glasbeno življenje, je s seboj prinašala novo estetiko, ki se je vzpostavljala kot historično napredna nosilka vodilne ideje Novega v glasbi. Najpomembnejši skladatelji tega mladega rodu so se zbrali v skladateljski skupini *PMV*, ki je postala simbol zavzemanja za Novo glasbo, za razpiranje slovenske glasbe tujim vplivom, za spoznavanje sodobnih kompozicijskih tehnik in oživljanje slovenske modernistične tradicije tridesetih let. V estetskih nastopih se je predstavljala z značilnimi "neoavantgardnimi" vzorci zanikanja "nesodobnega" ustvarjanja (kar je pomenilo tistega, ki se ne istoveti z estetskimi izhodišči Nove glasbe), kljub temu da je sicer v konkretnih kompozicijskih uresnitvah in na javnih koncertnih prireditvah v marsičem obnavljala temeljne vzorce tradicionalne glasbe ter navkljub temu da je bila v estetskih opredelitvah svojih članov izrazito nehomogena. Osnovne modele njenega delovanja lahko razberemo iz *Osnutka statuta* skupine, ki ga sicer člani niso sprejeli kot obvezujoč merodajni temelj za skupno sodelovanje in se je v njihovem zgodovinskem spominu celo večinoma že izgubil, pa vendar predstavlja pomemben neposreden vir temeljnih estetskih izhodišč njenih članov.

SUMMARY

The development of the 'fifties' and 'sixties' in Slovene music was marked by the period of a political »thaw«, broadening of concert life, reviving of radio programmes, coming up of tape recordings and of gramophone records, emergence of new, significant music festivals and in this way of the possibility for a broad exchange of information in the area of free supply of current production. The extraordinary penetrating generation of young composers coming up on the Slovene musical scene at that time was bringing along a new aesthetics which was becoming a historically progressive exponent of the leading idea of the New in music. The most important composers of this young generation gathered in the PMV group of composers, and this label was soon to become the symbol of commitment to the New music, of making Slovene music open to foreign influences, of becoming aware of modern compositional techniques and of the reviving of the Slovene modernist tradition of the 'thirties'. In aesthetic programmes it was presenting itself with characteristic »neo-avantgardist« patterns of rejecting »not-contemporary« creativity (which meant what did not identify itself with the aesthetic attitudes of New music), irrespective of the fact that otherwise in particular compositional realizations and in public concert performances it was in many a respect renewing basic patterns of traditional music and also of the fact that in aesthetic attitudes of its members it was anything but homogenous. The basic models of its activity are to be found in the Draft of the Statute of the group which was otherwise not accepted by the members as a binding authoritative basis

for mutual cooperation and has in their historical memory for the most part already become lost, but which nevertheless represents a significant direct source of the fundamental aesthetic starting points for its members.